

# Forme et mouvement dans *Solitude oubliée et Sarajevo*

Robert Lemay

Département de Musique  
Université Laurentienne

L'idée classique de la forme, en musique, repose sur le concept de répétition de sections. De la forme la plus simple (ABA) jusqu'à la forme sonate [exposition (thèmes A et B) — développement — réexposition (thèmes A et B)] ou la forme rondo classique (ABACABA), le retour au matériel originel est primordial.

Chez Debussy, cette idée de répétition et de développement tend à disparaître pour faire place à une forme plus continue alors que chez les sérialistes, tels Webern ou Boulez, elle est intrinsèque à la série elle-même et l'organisation formelle est axée sur celle-ci.

Depuis plusieurs années, j'ai entrepris une réflexion sur la forme dans ma musique. J'ai exclu cette idée de répétition de sections et j'ai élaboré le concept de direction formelle, concept que l'on peut résumer ainsi : musique et forme tendent vers un but, une direction. Cette organisation formelle et directionnelle est projetée dans l'espace et dans la gestuelle des instrumentistes. Afin de mieux m'expliquer, je vous invite à écouter une de mes œuvres — une œuvre importante pour moi —, car elle regroupe plusieurs de mes préoccupations et est le fruit de mes recherches. Il s'agit de *Solitude oubliée*, pour saxophone ténor solo. Quelques mots de présentation avant l'audition.

L'œuvre de même que son titre s'inspirent d'une phrase célèbre de Jean-Paul Sartre : « L'enfer, c'est les autres. » Idée philosophique que je résume ainsi : l'être humain ne prend conscience de son existence que par la présence de l'Autre. L'Autre me rappelle constamment que j'existe; sans lui, je ne serais pas conscient de mon existence. Si, comme l'entend Sartre, l'enfer est un huis clos où l'on doit s'accommoder de l'Autre, le paradis ne serait-il pas la solitude? *Solitude oubliée* aurait pu tout aussi bien s'intituler *Paradis oublié* ou *Paradis perdu*.

L'instrumentiste doit toujours affronter l'Autre : le public. La forme de l'œuvre est construite sur cette idée de confrontation; cela dit, écoutons maintenant *Solitude oubliée* interprétée par Jean-François Guay.

---

Nous invitons le lecteur à écouter l'enregistrement de *Solitude oubliée*, interprétée par Jean-François Guay

Le disque compact se trouve dans la pochette apposée sur la partie intérieure de la quatrième de couverture

Durée de l'enregistrement : 14 minutes

---

Parlant de sa pièce *Domaine*, Pierre Boulez explique qu'« il n'y a pas moyen de manifester davantage cette structure [... qu'en la rendant] visible par le parcours de l'instrumentiste; mais ce parcours n'est qu'une mise en évidence géographique de ce qui se passe dans la partition<sup>1</sup>. » Cette citation s'applique très bien à l'œuvre que vous venez d'entendre.

Examinons maintenant la forme de *Solitude oubliée*. Pour ce faire, Jean-François Guay se limitera uniquement aux gestes et aux déplacements scéniques. La forme de l'œuvre est projetée dans l'espace et dans le geste.

Le saxophoniste commence la pièce dans la coulisse, seul. Après une introduction où il explore différentes couleurs de son instrument, quatre coups de pied le réveillent de sa solitude, de son paradis.

Il sort la tête de la coulisse, entre sur scène et regarde le public.

Il prend conscience de la présence de l'Autre.

Il se dirige vers le fond de la scène, dos au public.

Après quelques notes, il pivote sur lui-même; un peu plus tard, il pivote en sens inverse.

Puis, il se tourne vers le public et regarde lentement à gauche et à droite : un mouvement qui représente, pour moi, la nostalgie du paradis, des coulisses.

Il s'avance et joue face au public. C'est l'affrontement direct. À la fin de cette section, après avoir regardé rapidement à gauche et à droite, il tourne à nouveau le dos au public.

Après un mouvement des mains au côté de sa tête, il enlève le bec du saxophone; ce mouvement technique devient un geste théâtral. Mouvement technique car, pour produire des sons trompette, il devait enlever le bec du saxophone. Mais, comment le transformer en geste théâtral?

---

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 114.

Le saxophoniste produit, sur l'instrument, des bruits de clés et des sons tambourins. Dans un tempo rapide, il commence vers le bas de l'instrument et remonte; dans ce mouvement, les mains quittent l'instrument et continuent à bouger à côté de la tête.

Subitement, ses mains cessent tout mouvement. Courte période d'immobilité. Puis, l'instrumentiste enlève rapidement et brusquement le bec du saxophone et le place dans sa poche de veston. Voilà! Le mouvement technique s'est transformé en geste théâtral.

L'instrumentiste quitte la scène et la *coda* a lieu dans la coulisse. Un coup de pied referme la porte.

Retour à la solitude.

Comme on vient de le voir, toute l'œuvre représente la difficile approche de l'Autre.

L'œuvre est construite sur les principes de symétrie et de miroir. Symétrie dans l'espace : coulisse gauche/droite, scène avant/arrière, dos/face au public, pivotement de gauche à droite et inversement. Même le mouvement des mains est symétrique. C'est la forme de l'œuvre : vous pouvez la voir.

Je pourrais poursuivre en expliquant comment cette idée de symétrie et de miroir s'applique aussi à l'organisation des hauteurs; mais, comme cette conférence ne s'adresse pas à des musiciens, je préfère vous présenter une seconde pièce.

Cette pièce pour quatuor de saxophones s'intitule *Sarajevo*. Inspirée par le film *Le regard d'Ulysse* de Théo Angelopoulos, elle a été commandée par le quatuor de saxophones que dirige Jean-François Guay. Au début de la partition, une parole du réalisateur prononcée lors de la présentation de son film à Cannes : « L'histoire de ce siècle commence à Sarajevo et finit à Sarajevo, et c'est un échec. »

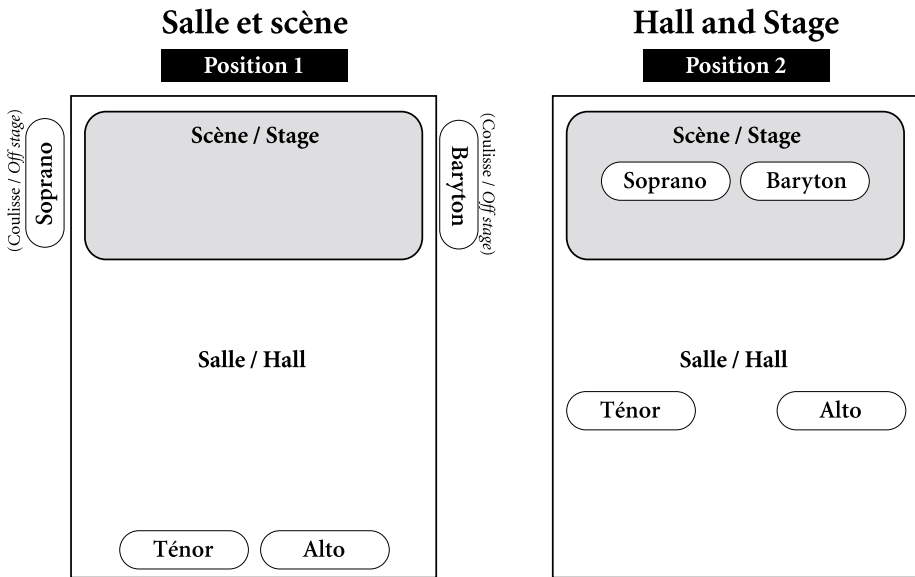
Ville mythique, Sarajevo possède, à elle seule, la mémoire du passé et l'amertume du présent. L'œuvre explore l'espace-concert dans sa totalité et le déplacement des interprètes recrée l'atmosphère d'une ville dévastée et le danger toujours latent dans cette ville assiégée et brisée.

L'œuvre utilise plusieurs angles de la perception sonore : le son provient de l'avant, de l'arrière, des côtés. Le public peut voir ou ne pas voir la source du son (utilisation des coulisses). Et le mouvement des interprètes déplace aussi le lieu d'émission des sons. Attardons-nous à la forme.

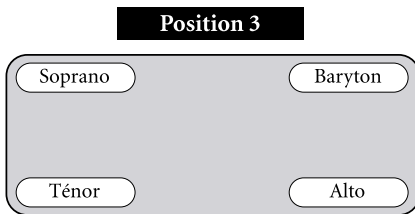
Le diagramme indique les cinq positions de cette pièce. *Sarajevo* : soprano, ténor, alto et baryton. L'œuvre se divise en deux parties. Dans la première, la salle, la scène et la coulisse sont utilisées alors que dans la seconde, il y a seulement la scène. Alors que la première alterne entre les solos et les duos, c'est seulement le quatuor qui occupe la deuxième.

**Figure 1**

**Disposition spatiale et scénique / *Spatial and scenic positions***



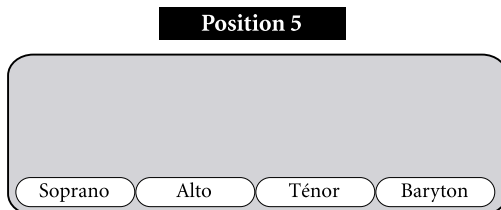
**Scène seulement / *Stage only***



Orienté vers le centre de la scène.  
*Pointed towards the middle of the stage*



Au centre de la scène, en cercle orienté  
vers le centre.  
*In the middle of the stage, in a circle towards the  
center.*



Face au public / *Facing the audience*

Entre la position 1 et 4, les musiciens se rapprochent. Deux partent des coulisses et deux de l'arrière de la salle, derrière le public; les quatre se dirigent vers le centre de la scène où ils se rejoignent, face à face. La musique s'intensifie et le rythme s'accélère pour atteindre le *climax* en position 4. On peut considérer la position 5 comme un genre de *coda*. C'est un bel exemple de ce que j'appelle la forme directionnelle.

Cette idée m'est venue du cinéma où le récit progresse d'une situation initiale à une situation finale. Dans *Sarajevo*, bien qu'il n'y ait pas de trame narrative (ou d'histoire), la musique se dirige vers un but. Elle a une direction. Cette œuvre ne comporte aucune notion de répétitions et de développement. Écoutons-la.

---

L'enregistrement de *Sarajevo* a été réalisé au Camp musical du Domaine Forget, dans Charlevoix (Québec).

Ce sont des étudiants qui l'interprètent sous la direction de Jean-François Guay

Nous invitons le lecteur à écouter cette œuvre.

Le disque compact se trouve dans la pochette apposée sur la partie intérieure de la quatrième de couverture

Durée de l'enregistrement : 14 minutes

---

On constate que les éléments visuels ne sont pas des ornements gratuits mais qu'ils s'intègrent à l'idée musicale et font partie de l'œuvre. En fait, les déplacements et les gestes « sont » la forme musicale.

La musique contemporaine peut sembler rébarbative à l'amateur car elle explore des terrains nouveaux. Cet exposé vous présente le résultat de certaines de mes recherches et de ma démarche artistique. J'espère qu'il vous a permis d'en connaître un peu plus sur la musique contemporaine et qu'il contribuera à vous faire découvrir d'autres mondes nouveaux et originaux.